

从剧场性到假定性——论高行健“剧场性的”戏剧观的得失

刘家思

20 世纪中国戏剧理论与批评学术研讨会论文

—

高行健的戏剧观分为前后两个阶段，前期是“剧场性的”戏剧观，后期是禅意戏剧观。其中，前者对中国戏剧产生更大的影响，这是 20 世纪 80 年代“戏剧观”论争中的产物。20 世纪 80 年代的戏剧观论争是由突如其来的话剧危机引发的。高行健是这场论争的积极参与者，为寻找中国话剧的“突围”之路，发表了一系列文章，首先提出了剧场性观念和一系列对于戏剧创作的主张，形成了他的戏剧观，在整个论争中“最著名而且最具有影响”（1）。然而，高行健对剧场性的认识并不科学，由此而形成的戏剧观也并不完善。因此，它对中国戏剧的影响，既有正面的，也有负面的。本文试图对其得失进行一些反思。

—

纵观中国话剧史，剧场性虽然不断地被人提出，并在曹禺那里形成了剧场性戏剧思想，但将它作为一种戏剧观向全社会提出和倡导，并能迅速形成一种时代文化思潮是没有的；而在当代戏剧史上，除黄佐临、吴祖光等人的戏剧观涉及了这个问题外，人们几乎忘却了这个概念。因此，无论是理论上还是创作上，剧场性在中国都没有得到应有的重视。剧场性是戏剧之所以为戏剧的首要特征，高行健在中国话剧陷入严重危机的时候首先提出剧场性，显示了不可忽视的意义。

作为戏剧家，高行健深受话剧危机的困扰，他和许多戏剧人一样积极地寻求着“突围”之路。但与众不同的是，他不是局限于中国话剧当下的危机来探讨戏剧的出路问题，而是从第二次世界大战以后各国戏剧面临的共同危机来着眼的。他从历史的回望中去把握戏剧艺术的本质规律，寻找戏剧发展的新途径，认为演员的表演就是戏剧艺术的生命，戏剧要求的只是同观众面对面的直接交流，这种正是戏剧与电影或电视的区别。他指出：“戏剧之所以有其特殊的魅力，则在于所谓剧场性”（2）。这样，他就找到了戏剧的突围之路：“戏剧

只要捡回了一度丧失了的剧场性，即使再回到舞台上，也还会受到被电影和电视夺去了的观众的欢迎。那就是戏剧艺术复兴的时代，或者叫做活戏剧的时代。”（3）现代戏剧艺术上的探索无非是企图捡回自己丧失了的这种魅力。如果仅仅从一般意义来谈剧场性就没有多大的意义，但高行健不仅将它作为一种普适性的戏剧观念，而且是将它看成中国话剧摆脱危机的唯一出路而提出来的，这就凸现了其意义。这不仅大大地提高了剧场性在戏剧中的地位，而且无形中渲染甚至是扩张了剧场性应有的艺术功能。有了他这种近似极端的倡导，一向被遮蔽、被淡化甚至是被遗忘的剧场性，就重新走进戏剧戏剧人的视野，又被人们所认识。

在 20 世纪的中国戏剧界，高行健是继曹禺之后又一个将剧场性放在戏剧首位的戏剧家。新时期初期，那些打造话剧繁荣景象的作品，无论是“声讨剧”还是“缅怀剧”，或者是“社会问题剧”，之所以在戏剧舞台上能够受到观众的欢迎，博得受众的掌声和喝彩声，都是因为适应了文革刚刚结束时特有的社会心理，并不是因为作品在艺术上具有很强的感染力，其背后还是几十年来僵化的话剧创作模式在主导着。话剧危机还没完全显露之前，曹禺就对此进行了明确批评。他说，“有的戏仅仅写出了一个问題，问题便是一切，剧中人物根据问题而产生”，“忽略了写真实的人，真实的生活”，“只有问题的代表人物”；“有些戏的环境就是一个‘舞台’，一群人在‘舞台’上提出问题，解决问题，一切都是在‘舞台’上发生的”，这是“逻辑思维的图解”；有些剧作家的创作“先有某种预定的观念，也不管自己懂不懂，消化没消化，就按照这种观念去塑造形象，让那些形象同政治观念去‘合槽’。”这些“假、大、空”、“假、干、浅”的病根，使这些戏“虽然说了群众心理的话，但并不完全为群众所信服”。（4）曹禺的批评是十分中肯和及时的。历史形成的一种思维惰性与惯力，使人们对戏剧的剧场性缺乏认识，更不会去思考如何营造剧场性的问题。但这场突如其来的戏剧危机使人们冷静下来了，促使他们去反思话剧自身的弱点，去寻找一种新的发展路径。高行健这时提出剧场性就别开生面，突破“主题先行论”和“题材决定论”的价值向度和创作规范，对人们僵化的艺术思维是一次激活。它灼热戏剧人的情绪，活化其主体认知，开阔其艺术视野。尤其是高行健紧扣危机来谈创作、讲出路，避免了空泛性，显得具

体细致，不仅显得新颖独特，而且实在可行，对于急着找到出路的戏剧人来说，感应度高，自然就备受人们的关注和重视，确立了一种新的认识。

高行健对剧场性进行了界定，并由此对戏剧观进行了理论建构，显示了理论价值。由于剧场性研究在中国一直没有引起应有的重视，对于到底什么是剧场性，学术界一直缺少学理上的探讨和深入追问。在中国话剧史上，虽然文明戏很重视剧场性，不断有人谈及剧场性，但并没有人明确界定过剧场性，更没有展开深入研究。曹禺形成了剧场性戏剧观，但他只是以一个戏剧家的天才感悟着剧场性，尽管作出了相应的描述，但没有从学理上提出剧场性概念。而其他大多数人都将剧场性与剧场意识等同。1942年瞿白音翻译了《论剧场性及其他——华坦戈夫和他学生的两次谈话》（5）一文，但并没有对剧场性作出自己的理论阐释。高行健第一个对剧场性作出了明确界定，并有多次解释。他说：“所谓剧场性，指的就是台上的演出同台下的观众的这种交流。”（6）又说：“所谓的剧场性，说穿了不过是演员同观众的直接交流”（7）；“观众来剧场里看戏与其说来找寻一个逼真的生活环境不如说要的是剧场里那种台上台下交融的气氛，不妨称之为剧场性”（8）；“所谓剧场性，指的是戏剧乃是剧场里的艺术，而剧场可以是任何一个公共场所。戏剧之需要这种公众的场所，是因为戏是演给观众看的，需要有同观众交流的场所。”（9）高行健是从戏剧观演的现场性视角去阐释剧场性的，虽然表述有所不同，但演员与观众的直接交流构成了实质性内容，奠定了他的戏剧观的基楚。不可否认，这个被人称为“见解出色”（10）的概念存在着偏狭。但作为中国戏剧界给出的第一个概念，它给人理解剧场性提供了启示。

围绕着剧场性，高行健又对娱乐性、表演性、动作性、叙述性、戏剧性、综合性、假定性以及戏剧语言、戏剧时空、舞台设置等相关因素展开了论述，完成了他的戏剧观的建构。首先，认为戏剧艺术是一种高尚的娱乐，有了娱乐性，也就形成了剧场性。他说，当人们“面对着舞台上的演员，还毫无负担，又愉快还又激动，来得特别地轻松。如果现代戏剧也能保持这种艺术魅力，谁又不肯到剧场来看戏呢？”（11）其次，极力主张戏剧是表演艺术，推崇表演万能。他指出：“演员的表演正如同文学中的语言一样，其实是无所不能的”。剧场性就存在于演员的表演中。因而他提出了演员三重性要求：“一个

好的演员善于从自己的个性出发，又保持一个中性的说书人的身份，再扮演他的角色”。（12）第三，认为戏剧之所以成戏，仰仗于所谓戏剧性，戏剧性归根到底指的是戏剧动作。动作乃戏剧艺术的根本。戏剧必须展现动作的过程，要从渐进、突变和显现差异的过程中去找戏。同时，戏剧是对比，是变化，是惊奇，是发现，它们给戏剧动作带来种种趣味。于是，他提出：“所谓戏剧性，不同的戏剧观念可以有不同的理解和把握，不必用一种固定的模式去整齐划一。”（13）第四，倡导一种非文学性的语言，认为动作在先，语言在后，语言必须为动作服务，语言在戏剧中要成为感受、思考和行动的过程。（14）第五，张扬舞台的假定性，主张充分利用假定性来唤起受众的想象力，创造心理时间和心理空间，突破时空限制。此外，提出要注重戏剧的综合性 and 叙述性。一系列的见解，构建了高行健的戏剧观，尽管主观性较强，但对于丰富戏剧的表现手段，提高剧场演出的表现力，发展中国现代戏剧理论，促进戏剧创作，都具有积极的意义。

为了实现他的戏剧构想，高行健倡导剧作家、导演和演员密切合作。他指出：“我觉得在那众多的演出与试验中，已经显露出一个新的危机，那就是剧作和导、表演的脱节。”（15）又说：“导演艺术的花样翻新对剧作家来说无疑是一个挑战，但如果不能导致新一代的作家进入这个天地，不能不说是戏剧的一种危机，可以期待的应该是作家、导演和演员们的合作的时代。如果就此取得共通的认识，一种新的戏剧就诞生了。”（16）不管高行健在这里提出的新戏剧是怎样的，但都是有益的。众所周知，中国话剧在20世纪30—40年代能够成熟和繁荣，一个重要的原因就是那时的戏剧家几乎都是集编剧、导演和演员于一身的，其剧作都具有比较强的剧场性，适合剧场演出。曹禺、田汉、欧阳予倩、洪深等等都是这样的戏剧家。但是，到了当代，尤其是80年代以后，许多戏剧家只能单脚着地，能够双腿走的很少，这也导致了戏剧质量的下降。高行健的这一见解与曹禺一贯强调的剧作家要有剧场经验是一脉相通的，对于当代戏剧的发展具有积极的意义。

高行健戏剧观的积极意义最直接的方面是，既支撑了他自己的戏剧实验，也促进了80年代探索性戏剧的兴起。毋庸置疑，80年代探索性戏剧的出现是整个戏剧界开展的戏剧观论争推动的，但是高行健的理论主张所产生的影响力是

重大的。如前所述，高行健在讨论戏剧观时，不光是紧扣戏剧危机，还有一个与众不同的地方，就是他的思考始终与自己的创作结合在一起，突破了理论争辩的抽象化的局限性。他说：“戏剧观，这不只是个理论问题，同戏剧创作实践关系很大。”（17）因此，他的戏剧观操作性很强，更具有实践指导作用，别人可以借鉴。在这种戏剧观的主导下，《绝对信号》《车站》等一系列作品力图实现演员与观众的交流，对观众形成视觉和情感上的冲击。《绝对信号》的成功，立刻引起了戏剧界的强烈反响，被看成是中国话剧艺术发展道路上的一个“里程碑”，真正成为了80年代探索性戏剧的开路先锋。它是对高行健戏剧观的成功验证，也是对中国话剧引路的一个闪亮的信号。于是，陷于空前危机的戏剧人就将高行健倡导的戏剧之路当成一条“突围”的康庄大道。这样，一大批实验性先锋戏剧相继涌现，并形成一股戏剧思潮。不管是自觉与否，还是直接与否，这背后或隐或现的支撑力量都是高行健的戏剧观。它给了急于想冲破困境的戏剧人一把方便钥匙。

总之，高行健的戏剧观激活了人们的戏剧思维，开阔了其戏剧视野，刷新了戏剧观念，丰富和完善了中国当代戏剧理论体系的建构。它“带来了新时期话剧现实主义的拓展，‘探索戏剧’的探索和新的演剧体系的崛起”（18），促进了中国戏剧理论体系的完善，丰富了中国话剧舞台艺术形态。对于当代戏剧创作、戏剧研究和戏剧批评，其意义是不可忽视的。

二

对于高行健的戏剧观，我们不仅要看到其积极的一面，还应该看到它的缺陷的。准确地说，高行健的戏剧观是一种“剧场性的”戏剧观。他所界定的“剧场性”是出西方现代试验戏剧中照搬的，实际上是“剧场性的”概念。“剧场性”与“剧场性的”，是两个既有联系更有区别的概念。剧场性是剧作家预设的戏剧对受众的交流域与磁力场，也就是戏剧对观众所拥有的现场审美裹挟力和剧场感知度的规定性，是一种支配观众的艺术强度；（18）用美国戏剧家乔治·贝克的话来说，“剧场性”的含义是指“在剧场条件下完全适合于上演”。（19）而“剧场性的”，通俗的解释则是指那种“夸大过火的”、“装腔作势的”、“激起感情的”（20）临时性手段和技巧。“剧场性”蕴含在戏剧的整个过程中，而“剧场性的”就只存在于戏剧表演阶段。高行健的剧

场性是指演员与观众现场的直接交流，关注的是现场的表演，其实是“剧场性的”内涵，显然存在着缺失。

首先，将剧场性简单看成是台上的演出同台下受众的交流，这就将剧场性的内涵与外延窄化了，忽视了文本的剧场性，无形中消弱了戏剧文本的作用，割裂了文学性与剧场性的血肉联系。虽然高行健当初也说过“我们在写剧本的时候，包括导演和表演的时候，千万别缺了剧场性这根弦”，但始终坚持剧场中心论，他说：“表演是戏剧艺术的根本”，“导演的出现也就结束了戏剧的文学剧本的时代”，因此，他一开始就对戏剧文学进行质疑（21），提出“戏剧不是文学。戏剧当然也可以成为文学的一种样式，写出一种文学价值很高可供人反复阅读的剧本，并足以供学者们用文学批评的方法加以分析、阐述、论证。但这样的戏剧不如叫做戏剧文学。此外，戏剧还有他自己独立存在的理由。理由之一，这里不妨称之为剧场性。”（22）这就割断了戏剧与戏剧文本的内在联系，将剧场性与文学性推向了对立。似乎文学性强、能够供人阅读、咀嚼、品评的戏剧文学作品，就一定没有剧场性，就不是戏剧。于是，他轻视剧本创作，提出“理想的现代剧作是能直接用于演出的一部总谱”（23），主张演员在舞台上要即兴表演。显然，他提倡戏剧回到“幕表戏”时期的无文本状态。因此，他削弱剧作家的地位。他说：“剧本写得再精心，最后的体现者毕竟不是作家自己”而是导演和演员，因此剧作家“应该有意识地给导演的再创造和演员的表演留下广阔的余地，让大家的技艺得到充分的发挥”。（24）这就有意无意使剧作家退位，使戏剧界弱化戏剧文本创作，导致了中国话剧失去了发展的源力。多少年来，中国话剧一度陷入了几乎是“无文本创作”的状态，在舞台上“活跃”的，原创性的戏剧几乎没有。从这一点上说，高行健无意中瓦解了中国戏剧大厦的基础。虽然剧本创作的奇缺不能都归罪于他，还与当时整个戏剧界回避“假、大、空”的弊端有关，但他引领着思潮，负有不可推卸的责任。

其实，剧场性是由剧作家、导演、演员在不同环节中创造出来的。最初是由剧作家预设戏剧文本中的，然后由导演和演员的二度创造将它转换在剧场中。戏剧发展史告诉我们，文明戏阶段的无文本状态只是戏剧的死路。殊不知，剧场性与文学性是相辅相成的。一部优秀的戏剧，都应该既具有很强的剧

场性，又具有很强的文学性。在戏剧中，剧场性有两种形态，演员与观众的现场交流只是其显性形态，此外还有一种隐性形态，是一种潜存的交流，它存在于戏剧的整个过程，核心就是人的问题。当剧作家将一个题材按照戏剧的要求进行艺术加工和处理之后，剧场性就存在了。只有在戏剧文本创作中就赋予了剧场性的戏剧，才能更适合于剧场的演出，否则就没有演出的可能。因此，戏剧文本是戏剧的基础。高行健将剧场性规定在戏剧表演阶段，忽视了戏剧创作的系统性，消解了戏剧文本创作对于戏剧的意义，陷入了剧场中心主义的偏狭之中。我们反对剧本中心论，但也不能落入剧场中心论的窠臼之中。“以文学偏概戏剧固然是荒谬，但否定剧本以及剧本中包含的文学因素在戏剧创造中的重要作用，也是谬误”（25）。在后期，高行健意识到了这一点，对剧场性概念作了一个修正：“剧场性并不只是导演的处理和手段造成的，他往往也蕴藏在剧作之中。剧场性也包含在剧作的写作方法里，比如古希腊戏剧中的各队和布莱希特的剧中叙述者，是向观众陈述剧情。中国戏曲、民间说书和评弹这样的表演形式就富于剧场性，毋需导演来刻意创造。”（26）这种修正不仅表明高行健后来比较理性，更表明当初的理论构想的粗疏、偏狭以及不足和失误。

第二个偏失就是将剧场性营造单纯看作是一种纯粹的现代戏剧手段的运用。高行健是在“现代戏剧手段初探”这个总题之下提出剧场性的。在他的论述中，剧场性总是与戏剧手段等同。他认为，致使中国话剧陷入危机之中的重要原因是表演手段贫乏。他说：“话剧既作为一种表演艺术，就不能把戏剧本身传统的表演手段念、唱、做、打都去掉，剥夺了这门艺术所拥有的艺术表现力，把自己弄得贫乏不堪，倒应该去努力发展和丰富自己的表演手段才对，为自己的生存和发展开辟新的道路。”（27）他于是批评话剧“把当众即兴的表演，把这门艺术中最闪光的那些瞬间慷慨地牺牲掉了”，提出现代戏剧艺术的探索就是要恢复这种最令观众动心的即兴表演。在他看来，剧场性就产生于临时性运用的技巧和手段上。他说：“在传统的戏曲艺术中，演员通过亮相、提嗓子、身段和台步提起观众的注意力，在观众的注视中，宜对观众抒发胸臆和情怀，有唱段和念白，独白和旁白。倘若是丑角，还能插科打诨。兴致所来，灵气顿起，还可以即席发挥到淋漓尽致的地步。活人与活人之间这种活生生的交流，艺术创作中没有比这更动人心弦的了。现代话剧艺术没有理由不重新拣

回这些手段。”（28）又说：“演员便在众目睽睽之下，使出全身的解数，同观众进行交流，以其精湛的演技令观众折服、深思、震动、兴奋、鼓掌、叫好。那些不愿坐在凉冰冰的电视荧光屏前看转播而宁愿花钱买票赶到剧场去看演出的观众，追求于戏剧的不正是这样一种全身心可以感受到的活的交流？这也才是戏剧这门艺术的精髓。”（29）他认为现代戏剧中演员同观众直接交流的手段是多种多样的。因此，他还对剧场的使用技巧和手段进行了比较全面论述。

戏剧手段、戏剧表演技巧是形成剧场性的重要因素，但不是全部。剧场性是由戏剧的各要素合力形成的，它是以人物为内核，以欲望、动作与冲突为基础，以场面性、舞台性和表演性为外在形态，融情境、题材、故事、情节、结构、语言、人物形象、思想意蕴、艺术技巧、舞台画面以及音响效果等诸多要素为一体的。高行健强调了表演技巧和花样对于剧场性的作用，但忽视了情境、题材、故事、情节、结构、语言、人物形象以及思想意蕴等因素的意义。因此，他在丰富舞台表演手段，提升舞台表现力的同时，又给中国话剧带来了严重的负面效果。曹禺指出：“任何技巧是和作者的思想与感情分不开的。脱离了思想与感情，技巧便是‘把戏’。‘把戏’是可以互相抄袭的，因此世上有许多坏剧本，这些剧本的特点，是一般化，平庸，没有真实的思想感情。观众时常被那些‘把戏’闹得眼花缭乱，根本不知作者想说甚么。”（30）又说：“如果只看重技巧，耍弄技巧，盲目追求形式上的东西，必然要使自己的作品走进死胡同里出不来。”（31）高行健的主张滋长了话剧界的形式主义的恶习，使戏剧走向的没有根底的实验化的病象之中。许多导演在戏剧创作中总是花费大量的人力物力，一味搞大背景、大场面、大制作，强化表面的视觉和听觉刺激，演员在舞台上也是大肆做表面文章。有的导演和演员出于这样的指导思想，就将一些经典名剧随意篡改，弄得面目全非。其结果，导致了戏剧真正的创造力的丧失，使中国戏剧走进死谷而长时间出不来。高行健的主张是以其绝对化的“假定性”理论做支撑的。他说：“承认戏剧艺术的假定性并把自己的技艺建立在这种假定性之上正是现代戏剧的自我意识。”因此，“现代剧作一旦自觉地去运用戏剧的这种特性就不难找到种种新的手段来克服这门艺术自身的局限。在承认舞台假定性的戏剧中，这类技艺上的难题都迎刃而解了，

可以方便地找到许多简洁而有力的艺术表现”，可以“为自己现时代的生存与发展打开广阔的天地。”（32）

随之而来，高行健忽略了戏剧的精神层面对于剧场性的意义，是第三个偏失。应该说，高行健自己的创作是比较重视戏剧的精神向度的，但他的戏剧观却抛弃了这一点。他将自己提倡的戏剧称为“完全的戏剧”、“绝对的戏剧”。他说：“未来的戏剧会是一种完全的戏剧，一种被加强了演员与演员、演员与角色、角色与演员与观众交流的活的戏剧；一种不同于在排演场里完全排定了的近乎罐头产品的戏剧，一种鼓励即兴表演充满着强烈的剧场气氛的戏剧，一种近乎公众的游戏的戏剧；一种充分发挥着这门艺术蕴藏的全部本性的戏剧，它将不是变得贫乏了的戏剧，而是得到语言艺术家们的合作不至于沦落为哑剧或音乐歌舞剧的戏剧；它将是一种多视象交响的戏剧，而且把语言的表现力推向极致的戏剧；一种不可以被别的艺术所替代的戏剧。我的一位朋友叫它为绝对的戏剧。”（33）在这里，他提倡和呼唤的是一种以剧场技巧和临时表现形成效果的剧场性戏剧，强调的是一种演剧的形式化革新，实际上这是一种忽略了戏剧的本质精神的不健全的戏剧。

戏剧的根本是要表现“对于现实、对于人的独到发现”（34），这是戏剧获得受众的关键。戏剧必须是以人类生存状况与命运为基点，以人类的苦难和情感为关注点，以对人类、自然和社会的不断探寻为主导，与时俱进地建构人类的精神家园，树立和完善人类自身的价值体系。这是戏剧的基本精神。不管社会如何发展，人类的生存与发展是永恒的；不管戏剧如何表演，人都应该是戏剧的中心。在每一个社会发展阶段，人类都会遭受到各种困境。因此，任何时代的戏剧都是以反映人的生存和发展为轴心的。戏剧作品只有对时代、现实与人有着深刻的把握和独特的表现，才能唤起更多人的共鸣；只有当戏剧呈现的是一种特定时代的主体心灵的对话和交流，是一种关于人的生命存在和生存经验的交流，是一种关于人类的终极价值的对话时，受众才能受到感染。任何受众，首先关注的是人，他是借助戏剧人物来获得一种现实的感触和情感的宣泄，人是剧场性的源力。高行健这种追求，始终高扬的是形式主义大旗，将表层的视觉刺激当成了一切，将人物抛弃到剧场之外，将戏剧的本质精神忽视了。其结果就可想而知了。

第四个偏失就是一味反对斯坦尼拉夫斯基体系和易卜生的现实主义戏剧。高行健对斯坦尼拉夫斯基体系是持否定态度的，“尽管他声称‘无意贬低斯坦尼拉夫斯基的功绩’，但是，不可否认他作出了对斯坦尼体系的误解评价。”

（35）他的剧场性是作为纠正斯坦尼拉夫斯基体系的路线错误而提出来的。他说：“问题是，现今的戏剧有时忘了自己的这份魅力，往往用一堵透明的墙，像电视的屏幕一样，或者象冷冰冰的银幕，把台上台下演员同观众的这种交流自己给隔断了。现代戏剧艺术上的探索无非是企图捡回自己丧失的这份魅力。这种魅力即所谓剧场性。”（36）又说：“在当前的戏剧创作中，不少剧因为受了斯坦尼拉夫斯基的第四堵墙的影响，竟然把戏剧的这个特点（即剧场性，笔者注）丢掉了。这第四堵墙把台上台下一隔断，台上的演员关在屋里，哪怕再激动，台下观众照样打哈欠。”（37）很明显，他将戏剧危机的病根归结完全为斯坦尼的“第四堵墙”的理论，而将剧场性作为重塑戏剧魅力、拯救危机的手段，成了斯坦尼拉夫斯基体系的对立面。同时，高行健也将戏剧危机的根源归于易卜生戏剧。他说：“话剧通常被称之为一种语言艺术，主要就剧作而言。这种说法有极大的片面性，是业已古老了的易卜生式的戏剧观念。”

（38）又说：“我们现在有些剧作为了反映今天的现实生活，采用了多场景的写法，可是在结构上仍然拘泥于易卜生戏剧的框子，手脚展不开。剧作者自己也觉得在编戏、凑戏、并不满意，原因便在这里。”（39）这显然是一种偏见。

剧场性是戏剧对受众所拥有的“现实”审美裹挟力和“剧场”审美感知度的规定性，是一种支配受众的艺术强度。从结果上说，“剧场性是一种效果。”

（40）也就是说，剧作家通过艺术强度的预设与创造，营造出剧场性，形成审美裹挟力，强化审美感知度，达成戏剧的预期效果。不管是让受众产生一种幻觉，还是让受众明白是在看戏，剧场性都是戏剧人共同追求的。易卜生戏剧模式，斯坦尼拉夫斯基的第四堵墙，都指向这个目标。如前所述，戏剧打动人的是人，而不是简单的技巧和手段。在戏剧中，人的存在，身体与精神、灵与肉、生理与心理、意识与无意识、感性与理性、思想与行为等主体的人的知、情、意、行构成了戏剧表现的主体。人的情感、欲望、行动、情绪、心理、性格、命运、精神、道德、困惑、无奈、弱势、苦难是剧场性的矢量元素，真正

能感染受众，激活受众，裹挟受众。无论是《秃头歌女》还是《等待戈多》，是《禁闭》还是《绝对信号》都是人在裹挟着受众。斯坦尼拉夫斯基的第四堵墙也好，易卜生的戏剧也好，都没有离开这个中心，都没有放弃剧场性。何况斯坦尼拉夫斯基很重视表演，易卜生戏剧也具有很强的表演性呢？只是在追求剧场性的理念和方式上不同而已。显然，高行健的看法是有偏失的。

三

剧场性是戏剧的本质特征。剧场性概念与理论的提出，无疑可以深化人们对戏剧的认识，激活人们的戏剧思维，指导戏剧创作。高行健在国内话剧危机时提出剧场性，并进行理论建构，显示了积极的姿态，但又有明显的缺陷。

为什么高行健会出现偏失呢？其原因有两方面：一是在“东张西望”时缺乏冷静客观的态度。高行健的戏剧观是以国外现代戏剧运动为参照系的，又吸收了中国传统戏曲的养料，这种宏阔的视野正是使他脱颖而出的重要基础。但是，高行健却不够冷静，显示了病痕。一方面，他追赶着西方戏剧的潮流，盲目跟着洋人跑，并没有考虑西方戏剧的路向正确与否。在他的论述中，总是津津乐道于20世纪以来西方各国的先锋实验性戏剧，以它们作为救命的神符，却并没有看到他们存在的种种偏失，更没有考虑到服不服水土的问题；另一方面，他张扬着中国传统的戏曲艺术，静止地、形而上学地面对传统戏曲的剧场艺术成就，并没有仔细考虑中国传统戏曲的真实情状。他极力推崇戏曲的假定性表演及其丰富多彩、自由灵活的表演技巧，但他并没有看到这种表演背后的基础。中国戏曲表演的剧目都是家喻户晓的经典剧目，观众只要知道演什么剧目就知道其故事、人物、主题、情调和风格，其感情立即会投入进去。这种前提和基础，消除了接受的最大障碍，而且其技巧和受到并没有脱离人物，不是为技巧而技巧。而且，中国传统戏曲与现代受众是隔阂的，观众越来越少。高行健并没有考虑到这些问题。

二是时代政治背景和文化思潮造成的结果。80年代初期，刚刚经过十年“文化大革命”的浩劫之后，人们那种“梦魇”的余温和影响还没有消除，心有余悸的人民总是不能从文革的噩梦中摆脱出来。于是，对文革进行的反思和批判，消除文革的流毒与影响，在全社会形成了一种时代的集体意识。凡是文革时期存在的东西就应该一律革除；而文革时没有的，甚至是反对的，便应该提

倡。毫无疑问，文革是应该批判的，文革的影响是应该清除的。但是，当时对文革的清算，仅仅停留在政治和路线的彻底清算上，而对于文革时期极左路线形成的走极端的思维方式则并没有展开充分的反思和批判。中国戏剧几十年来一直都是由斯坦尼拉夫斯基体系主导着，文革时期虽然只有样板戏，但并没有否定斯坦尼拉夫斯基体系，自然打上了“文革”的嫌疑。因此，当戏剧界反思戏剧危机时，许多人认为中国话剧的危机是由大一统的僵化的斯坦尼拉夫斯基体系的路线错误造成的，必须推翻斯坦尼拉夫斯基体系，走另一条道路。于是，人们自觉不自觉地又陷入了文革时期的走极端的极左思维之中。中国人的根性中总是存在着易走极端的思想弱点，高行健也不类外。在这种情势中，高行健的戏剧观始终反斯坦尼拉夫斯基体系就不足为奇了。所以，虽然高行健提出了非常重要的问题，但最后又观念性地走入了时代思潮之中，变成了盲目反写实主义的同党，使其主张出现了难以避免的缺陷。

那么，为什么高行健的主张能够形成如此强大的影响呢？我觉得，也有两方面的原因。一、最关键的问题是当时没有展开讨论。剧场性由高行健在 1983 年提出来之后，学术界并没有展开讨论。（41）。“戏剧观”论争在 1983 年就发生了第二次转向，“着重把戏剧观念阐释为‘假定性’等”，“偏向于戏剧形式的探讨”，（42）而高行健又是一个假定性的鼓吹者，于是获得戏剧界深信不疑的呼应。二、高行健自己创作的成功，使急于摆脱困境的人不假思索地紧随其后，根本没有作出冷静的思考。应该说，如果展开了讨论，如果从容一些，高行健的戏剧观也许会局限小一些，其负面影响就会少一些，正面作用就会更大一些。

1[1] 田本相、宋宝珍、刘方正：《中国戏剧论辩（上）》，南昌，百花洲文艺出版社，2007 年版，第 455 页。

2[2] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》1983 年第 1 期。

- 3[3] 高行健：《现代戏剧手段》，《随笔》1983年第1期。
- 4[4] 曹禺：《戏剧创作漫谈》，《剧本》1980年第5期。
- 5[5] 徐迟、穆木天、洪深等：《艺术新丛·生命的火焰》，桂林，集美书店，1942年出版，第37—47页。
- 6[6] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》1983年第1期。
- 7[7] 高行健：《论剧场性》，《随笔》1983年第2期。
- 8[8] 高行健：《我的戏剧观》，《戏剧论丛》1984年第4期。
- 9[9] 高行健：《要什么样的戏剧》，《文艺研究》1986年第4期。
- 10[10] 赵毅衡：《高行健与中国实验戏剧》，香港，天地图书有限公司，2001年版，第37页。
- 11[11] 高行健：《论剧场性》，《随笔》1983年第2期。
- 12[12] 高行健：《要什么样的戏剧》，《文艺研究》1986年第4期。
- 13[13] 高行健：《论戏剧性》，《随笔》，1983年第4期。
- 14[14] 高行健：《要什么样的戏剧》，《文艺研究》1986年第4期。
- 15[15] 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，《文艺研究》1987年第6期。
- 16[16] 高行健：《要什么样的戏剧》，《文艺研究》1986年第4期。
- 17[17] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》1983年第1期。
- 18[18] 胡星亮：《新时期“戏剧观”论争的反思与批判》，《学术月刊》2009年第1期。
-

- 19[19] 刘家思：《论绍兴目连戏对鲁迅艺术审美的影响》，《文学评论》2007年第7期。
- 20[20] [美]乔治·贝克：《戏剧技巧》，北京，中国戏剧出版社2004年3月版，第40—41页。
- 21[21] [美]乔治·贝克：《戏剧技巧》，余上沅译，北京，中国戏剧出版社2004年3月版，第44页。
- 22[22] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》1983年第1期。
- 23[23] 高行健：《要什么样的戏剧》，《文艺研究》1986年第4期。
- 24[24] 高行健：《我的戏剧观》，《戏剧论丛》1984年第4期。
- 25[25] 高行健：《我的戏剧观》，《戏剧论丛》1984年第4期。
- 26[26] 周宁：《剧本与剧场：戏剧及其研究的观念与方法》，《文艺研究》1993年第4期。
- 27[27] 高行健：《我的戏剧我的钥匙》，《没有主义》，香港，天地图书公司，1996年版，第238页。
- 28[28] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》1983年第1期。
- 29[29] 高行健：《论剧场性》，《随笔》1983年第2期。
- 30[30] 高行健：《我的戏剧观》，《戏剧论丛》1984年第4期。
- 31[31] 曹禺：《切忌浅尝辄止——在讨论话剧发展座谈会上的书面发言》，《曹禺全集》第5卷，河北，花山文艺出版社，1996年7月版，第541—542页。
-

- 32[32] 转引自梁秉堃《戏剧大师曹禺的生命之幕》，《倾听雷雨》，上海，上海文艺出版社，2000年版，第84—85页。
- 33[33] 高行健：《论假定性》，《随笔》1983年第7期。
- 34[34] 高行健：《对一种现代戏的追求》，《文艺研究》1987年第6期。
- 35[35] 胡星亮：《新时期“戏剧观”论争的反思与批判》，《学术月刊》2009年第1期。
- 36[36] 田本相、宋宝珍、刘方正：《中国戏剧论辩（上）》，南昌，百花洲文艺出版社，2007年版，第449页。
- 37[37] 高行健：《论剧场性》，《随笔》1983年第2期。
- 38[38] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》，1983年第1期。
- 39[39] 高行健：《论剧场性》，《随笔》1983年第2期。
- 40[40] 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》，1983年第1期。
- 41[41] 赵毅衡：《高行健与中国实验戏剧》，香港，天地图书有限公司，2001年版，第37页。
- 42[42] 在整个戏剧观论争阶段，谈论剧场性的只有钱英郁的《关于戏剧的对话——议论剧场性》（《上海戏剧》1986年第2期）、吴乾浩的《就戏曲剧本“文学性”与“剧场性”答客问》（《剧作家》1987年第1期）、刘志康的《关于歌剧艺术剧场性问题的思考》（《歌剧艺术》1987年第4期）、胡耀辉的《舞台灯光的剧场性——〈伊尔库茨克的故事〉灯光设计随想》（《戏剧》1988年第4期），但都不是参与戏剧观讨论的；虽然马也发表了《戏剧的实质是“写意”或“破除生活幻觉”吗——就“戏剧观”问题与佐临统治商榷》（《戏剧艺术》1983年第4期）和《理论的迷途与戏剧的危机》
-

（《戏剧》1986年第1期）、耕耘发表了《舞台假定性与舞台幻觉》（《戏剧论丛》1982年第2辑）等文章对当时一边倒的观点进行批评，但因为是宏观的，并没有论及到高行健的戏剧观，尽管对假定性的批评也应该涉及到了他。

43^[43] 胡星亮：《新时期“戏剧观”论争的反思与批判》，《学术月刊》2009年第1期。

厦门大学图书馆